بائية ذي الرمة بين القدماء والمحدثين

Thur-Rummah Baaiyyah between Old and Recent Scholars

محمد دوابشة

كلية العلوم والآداب، الجامعة العربية الأمريكية، جنين، فلسطين.

بريد إلكتروني: mdawabsheh@aauj.edu

تاريخ التسليم: (١٠/ ١٢/ ٢٠٠١)، تاريخ القبول: (٢/ ١٢/ ٢٠٠٣)

ملخص

يحاول هذا البحث من خلال إحدى القصائد المشهورة لذي الرمة في العصر الأموي التعرف على كيفية توظيف المناهج النقدية الحديثة -وبخاصة الأسطوري منها -في فهم النص الأدبي القديم من خلال المقارنة بين آراء النقاد القدماء والمحدثين في هذه القصيدة، ثم استكشاف متطلبات الناقد قديما وحديثا تجاه النص، وعلاقة ذلك بنفسية الشاعر وما يحيط به، معتمدا على الآراء التي قيلت فيها.

Abstract

This research aims at studying the famous poem of Thur- Rummah in the umayyad period. It also aims at acknowledging the new approaches for the criticism methods, particularly the mythical methods, and understanding the old literaring texts, through contracting the different opinions of old and recent critics. In this poem the researcher discovered the requirements of the critic, old and recent towards the text and its relationship with the poet's psychological condition based on the different mentioned opinions in this respect.

البائية الكُبرى لذي الرُّمة بين القدماء والمحدثين

هذه دراسة فنية لإحدى قصائد الشاعر غيلان بن عقبة العدوي الأموي (٧٧-١١٧هـ) الملقب بذي الرّمة، والتي تعد من أهم قصائد الديوان، وهي من البحر البسيط، ومطلعها:

ما بالُ عَيْنِكَ منها الماءُ يَنْسَكِبُ　　كَأَنَّهُ من كُلَى مَفْرِيّةٍ سَرِبُ

وقد تصدرت هذه القصيدة قصائد الديوان دون النظر إلى الترتيب الهجائي أو التاريخي لقصائده، وكأنها خلاصة إنتاج هذا الشاعر الفني والشعري.

اهتم النقاد القدماء ببائية ذي الرّمة اهتماما واضحا، وأطلقوا عليها صفة تفردها عن غيرها، فقالوا "البائية

الكبرى"(١)، يضاف إلى ذلك أنها بلغت مكانة عالية في نفوس معاصريها، إذ ينسب إلى عبد الملك بن مروان (٨٦هـ) قوله فيها "لو أدركتها العرب في الجاهلية لسجدت لها"(٢). وفي مصادر النقد العربي ومظانِّه من يشير إلى المكانة الخاصة لهذه القصيدة وتفردها عن غيرها، وقد أمدنا الأصفهاني (٣٥٦هـ) بجملة أقوال تخص هذه البائية، منها ما ينسب إلى الشاعر نفسه، ومنها ما ينسب إلى معاصريه من النقاد والشعراء، فمما ينسب إلى ذي الرمة أنه قال: من شعري ما طاوعني فيه القول وساعدني، ومنه ما أجهدت نفسي فيه، ومنه ما جننت به جنوناً ... أما ما جننت به جنوناً فقولي: **ما بالُ عَيِنكَ منهَا الماءُ يَنْسَكِبُ**(٣)، وكذلك يروي المرزباني في موشحه (٣٨٤هـ) - خبراً منسوباً إلى جرير، أنه قال: لو خرس ذو الرّمة بعد قصيدته: **ما بالُ عَيْنِكَ منهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ**، كان أشعر الناس(٤).

وكانت هذه القصيدة ذات اهتمام لافت للنظر عند الشاعر وعند غيره، فقد رأى رجل ذا الرمة في مربد البصرة، وعليه جماعة مجتمعة، وهو قائم، وعليه برد قيمته مئتا دينار، وهو ينشد البائية، ودموعه تجري على لحيته(٥). والسؤال الآن لماذا كان يقوم الشاعر بمثل هذه الأعمال التي تشبه الطقوس الدينية القديمة؟ ولماذا هذه القصيدة نفسها دون غيرها من القصائد ؟ ربما يعود ذلك لعظمة القصيدة ومكانتها في نفسه وفي نفوس سامعيها، بخاصة إذا ما عرفنا أن النقاد وبعض الشعراء كانوا أكثر الناس إعجاباً بشعره - بشكل عام وهذه القصيدة بشكل خاص، وحسداً له على عبقريته الفنية(٦). وكان جرير يقول: ما أحببت أن ينسب إليّ من شعر ذي الرّمة إلا قوله: **ما بالُ عينكَ...** فإنَّ شَيطَانَهُ كانَ لَهُ فيها ناصِحاً(٧).

وقد صنّف القرشي (١٧٠هـ) هذه القصيدة من الملحمات في جمهرته مع قصائد أخرى لفحول العصر الأموي، أمثال الأخطل وجرير الفرزدق والراعي النميري والطرماح بن حكيم والكميت بن زيد الأسدي، وكلهم من كبار شعراء العصر الأموي(٨)، وليس غريباً أن يضمن القرشي هذه القصيدة لجمهرته، فما لَقيه ديوان ذي الرّمة من الشروح والتعليقات، لم يلقه إلا عدد قليل من دواوين العربية(٩)، وهناك آراء كثيرة في شاعرنا وشعره، تظهر في مجملها قدرته الفنية والشعرية(١٠).

وتواردت أقوال القدماء في تأكيد أهمية هذه القصيدة وتميزها، مستجيبة لمعاييرهم وأفكارهم وقرائحهم، ولكن يجب معرفة أن هناك من فضّل قصيدة أخرى عليها، فقد أطلق بعضهم اسم أحجية العرب على قصيدته التي مطلعها:

لَقَد جَشَأَتْ نَفْسِي عَشِيَّةَ مُشْرِفٍ   ويومَ لِـوَى حُزْوَى فَقُلْتُ لَها صَبْرَا(١١)

وكذلك قال محمد بن الحسن أبو بكر بن دريد (٣٢١هـ)(١٢): "القصيدة الرائية أحب إليّ من البائية"(١٣).

ويقصد بالرائية قصيدته التي مطلعها:

أَشَاقَتْكَ أَخْلاقُ الرُّسومِ الدَّواثِرِ   بِأَدْعَاصِ حَوْضَى المُعْنِقَاتِ النَّوادِرِ(١٤)

ومثل هذا التفضيل على البائية لا ينقص من قدرها، ولا يقلل في جعلها أهم قصائد الشاعر، بل على العكس من ذلك، فقد بقيت قصيدة أثيرة، تعددت شروحها، وترادفت علامات الأعجاب بها فأصبحت مضرب المثل في جل

أشعاره، ومقياساً للتفاضل بينها والمشهورات من قصائد العرب، فكانت الميزان التي توزن به قصائده وقصائد غيره.

ومطلع القصيدة، وفي وجه من قيلت، قضية فيها رأي، روى ابن رشيق (٤٦٣هـ) في عمدته قوله: "دخل ذو الرمة على عبد الملك بن مروان فاستنشده شيئاً من شعره، فأنشده قصيدته: **ما بالُ عَيْنكَ منْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ**، وكان بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبدا، فتوهم أنه خاطبه، أو عَرَّضَ به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فَمَقَتَهُ وأمر بإخراجه(١٥).

ونقل المرزباني عن ابن طباطبا (٣٤٥هـ) في مطلع القصيدة أنه "ينبغي للشاعر أن يتحرز في أشعاره، ومفتتح أقواله مما يتطير منه، أو يستجفي من الكلام والمخاطبات ...... ومنه قول ذي الرمة: **ما بالُ عينكَ منها الماءُ ينسكبُ**"(١٦)، ويضيف ابن رشيق في المعنى نفسه "والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره" (١٧).

وهذا النقد يصح على ذي الرمة لو كانت هذه القصيدة من قصائد المدح أو ممن ينتظرون النوال والقرب من الخليفة، ولكن لم يثبت في تاريخ النقد العربي أن هذه القصيدة قيلت لغرض نفعي من أغراض الشعر العربي، وتوجيه العيب لمطلعها كونها قد تخدش سمعة الخليفة، وقد تسيء لمقامه، أرى أن هذا الأمر قد يفسد صناعة الشعر، وما هو إلا من باب الاستغراق في الصنعة، سمع أعرابي ذا الرمة وهو ينشد ما **بال عينك**، حتى إذا وصل قوله:

تُصغِي إذا شدَّها بالكورِ جانحةً　　　حتَّى إذا ما استوَى فِي غَرزِهَا تثبُ

فقال الأعرابي: صُرِع والله الرجل، ألا قلت كما قال عمك الراعي:

وَواضِـــعةٍ خدَّها للزمَـــامِ　　　فالـــخد منها له أصـــعرُ
وَلا تـــعجلُ المـــرء قبل الورو　　　ك وهـــي بركـــبته أبَصرُ
وَهـــي إذا قامَ في غَـــرزِهَا　　　كَمـــثلِ السفـــينةِ أو أوقرُ(١٨)

وأضاف صاحب الموشح إن ذا الرمة قال للأعرابي: إن الراعي وصف ناقة ملك، وأنا أصف ناقة سوقة(١٩). وهذا ما أقصده في الاستغراق في الصنعة.

أما بانسبة للمواجهة بين الشاعر وعبد الملك فأنا أستبعد هذه الموجهة، إذ إن عبد الملك توفي سنة (٨٦هـ)، وكان مولد شاعرنا سنة(٧٧هـ) أي لم يكن عمره سوى تسع سنوات، فهل من المعقول أن يظهر على الخليفة بمثل هذه القصيدة، وهو في سن الطفولة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى إذا افترضنا أنها قيلت في أحد أبناء عبد الملك - فلا أرى أن الشاعر لم يوفق في مطلعها، بل أرى أن الحاضرين إذ عابوه، لم يفهموا نفسية ذي الرّمة وعلاقته بمن حوله، وبخاصة مية والصحراء، والدمج الواضح بينهما مع أنسنة الصحراء، وبث الحياة في أطرافها، فقد عاش لمية وللصحراء، مية تلك المعشوقة التي حاول من خلالها إطفاء ظمأنه في الصحراء فلماذا لا يكون تركيز الشاعر في المطلع من هذه الزاوية جاء بتعبير رمزي.

وهناك غير قصيدة افتتح بها ذو الرمة ذكر الماء[٢٠]، وبخاصة إذا ما عرفنا أنه أحب الصحراء، وعاش لها وعليها، وعرف حرها ولهيبها، ويحتاج الإنسان لكل قطرة ماء في ذلك الجو اللافح، وهل هناك أغلى من الماء على نفسية الشاعر البدوي الذي يختلف في طبعه عن الشعراء الفحول أمثال جرير والفرزدق والأخطل الذين جالوا وصالوا في حضارة العصر الأموي، ثم إن قصة الكلى المفريّة في تاريخ ذي الرّمة النفسي - إذا صح التعبير - شيء محفور في نفسه، وليس مجرد صورة عقلية يرسمها الشاعر للخليفة، ففي تلك الحال من العطش، واللهفة إلى من يروي ظمأه، يخيل إليه أنه وصل إلى النبع، أو أن ركباً قافلاً من الصحراء قد أتاه بخبرٍ من عند محبوبته، يروي ظمأه، ويشفي غليله من ميّة التي افتقدها، وهو في أمس الحاجة لها[٢١]، كمن يفتقد الماء وهو في حاجته إليه، فلماذا لا تكون هذه القصة قصة رمزية داخلت بين الماء والصحراء ومية بتشكيل ثلاثي الأبعاد، سيطرت على هواجسه وجوارحه مدة طويلة، ظلت تلاحقه في سنوات عمره.

روى الأصفهاني عن حماد الراوية أنه قال "ما أتم ذو الرّمة قصيدته البائية حتى مات، كان يزيد فيها منذ قالها حتى توفي"[٢٢]، وهذا واضح إذا ما قارنا عدد أبيات القصيدة في نسخ الديوان المتوفرة لدينا: فهي مئة وواحد وثلاثون بيتاً في نسخة "مكارتني"[٢٣]، ومئة وستة وعشرون بيتاً في نسخة "أبو صالح"[٢٤] وثمانية وثمانون بيتاً في نسخة "الصنوبري"[٢٥].

ولكن وإن اختلف عدد أبياتها من محقق إلى آخر إلا أنهم أجمعوا على المطلع الذي أعطى القصيدة أكثر من بُعد، ولا أريد أن أتحدث عن معاني القصيدة وألفاظها، فالمعاني كما يقول الجاحظ مطروحة في الطريق، أما الألفاظ فأكثر ما تدور عنده وعند غيره من الشعراء حول مظاهر حياتهم، وظواهر الطبيعة المحيطة بهم، فأهم ما في القصيدة الإبداع في التشكيل الفني، والقدرة على التصوير، وهذا ما يميزه عن غيره في عصره، روي عنه قوله: "إذا قلت: كأنه، ثم لم أجد مخرجاً قطع الله لساني[٢٦].

وجاءت القصيدة في الـــ (١٢٦) بيتاً لتتحدث عن ميّة في (٣١) بيتاً، وتتحدث عن الطبيعة الصامتة والمتحركة في (٩٥) بيتا، رسمت من خلالها ثلاثة مشاهد فنية جميلة، كان إطارها الناقة وعناصرها الحمار الوحشي والثور الوحشي ثم الظليم، وكان ينتقل في كل مرة من الحديث عن المشبه إلى الحديث عن المشبه به بتسلسل لا يشعر القارئ به، إلا إذا أنعم النظر في القصيدة، وعاوده مرة تلو الأخرى، إذ كان ينتقل في كل مرة باستخدام عبارة ذاك أم[٢٧]، واستخدام هذه العبارة يدل على الانتهاء في رسم المشبه الذي أطال الوقوف عنده، والبدء في رسم المشبه به الذي سيطيل الوقوف عنده، إلا أنه في لوحته الأولى رسمها بلغة موضوعية مقررة بلاغياً:

تُصْغِي إذا شَدَّها بالكورِ جانحـــةً حتَّى إذا ما استوَى في غَرْزِها تَثِبُ
وَثْبَ المسحّج من عانات مَعْقُلَـــةٍ كأنهُ مُستَبان الشـــكِّ أوْ جنـــبُ[٢٨]

وتقدير الكلام أن هذه الناقة تثب كوثب المُسَحَّج، إذ حذف أداة التشبيه، وهو البيت الوحيد في القصيدة الذي حذفت فيه الأداة، إذ لم يكن هناك صورة سابقة تشير إليه باستخدام كلمة "أذَاكَ"؛ ليبدأ في رسم مشهد جديد آخر، واستخدامه

لـــ "أمْ" فيه إبداع فني، لمتابعة رسم المشهد الثاني، والاستمتاع به، وليس مشهداً نابعاً من آخر، أو متولداً عنه، وهذه طريقة قائمة على تجاور المشاهد وتتابعها، يؤدي إلى إشباع الوصف، وتنويع الرواية واتساعها أفقياً عندما تستقصى مناظر الطبيعة الحية والصامتة، مع محدودية الأفكار، والأحاسيس الداخلية، وهذا يؤدي إلى تعميق الأفكار، وتقوية العناصر الدرامية في القصيدة.

نستطيع القول إن هذه القصيدة لم تستحوذ على قصائد ديوان الشاعر فحسب، وإنما عدّت من غُرر القصائد العربية التي يشار لها بالبنان، وحيويتها وحركتها الدرامية أعجبت الشعراء والنقاد في ذلك العصر؛ ولذلك اهتم بها النقاد القدماء، واهتموا بدراستها أكثر من غيرها، ونعتوها بنعوت يليق بها لغة وفكرة، بما يتناسب وأسلوب الناقد ومتطلباته في ذلك العصر.

ولأهمية هذه القصيدة؛ فقد تناولها عدد من النقاد والباحثين المحدثين بالنقد والتحليل، ولكن ما يطلبه الناقد في العصر الحديث يختلف عن ناقد العصر الأموي، فالرؤى مختلفة، ومبنية على قراءة جديدة وفهم جديد لدراسة شعر ذي الرّمة وفق المناهج النقدية الحديثة.

نلاحظ أن الدكتور شوقي ضيف أول من اهتم بالبائية في كتابة التطور والتجديد في الشعر الأموي (١٩٥٢)، وجعلها لوناً من ألوان التجديد في العصر الأموي، وأول من أطلق على ذي الرّمة "شاعر الحب والصحراء"، ورأى في خصوصية رسم الحيوان والصحراء من الداخل نوعاً من معاناة الشاعر الذي توحد مع حيوانه، فكان في كل مشهد درامي يرسم جانباً من ذاته ونفسيته[٢٩]، ومن الجديد الذي ارتكز عليه الدكتور ضيف في البائية، هو الاندماج الواضح بين مية والصحراء، إذ أخذت الصحراء ثلاثة أرباع القصيدة، بينما نرى مية تحتلّ الربع الأخير منها، فالصحراء ومية لم تكونا غرضاً من أغراض القصيدة عنده، بل هما غرض القصيدة ومدخلها.

ثم جاء كتاب "فن الشعر" للدكتور إحسان عباس (١٩٥٥)[٣٠]، الذي عرض في بدايته للمدارس النقدية الحديثة ودرس من خلالها البائية، ورأى أن هذه القصيدة يمكن دراستها وفق المذهب الرمزي، إذ إنها تتصل في طبيعتها بالأحلام النفسية البدائية، والقصص الشعبية القديمة، والمعجزات والأساطير، ثم يضع هذه القصيدة فوق ما هو أبدي وخالد، ويرى أن تعبير الشاعر كان ذا نزعة جماعية، ويقول إن ذلك يستدعي الغوص داخل المشاهد، والبحث في أسباب حركاتها، ثم يلفت الانتباه إلى البعد الزماني، وما يدل عليه من تأثير الفصول على مدار العام، فالشاعر يصور الجفاف في الصيف في قوله:

حــتّى إذا مَعْمَعانُ الصّيْفِ هبّ لَهُ بأجّةٍ نَــشَّ عنها الماءُ والرُّطَبُ
وَصَوّحَ البقْلَ نــآجٌ تجــئ بـــــه هَيفٌ يمانيةٌ في مرّهــا نكــبُ[٣١]

وعبارة "حتى إذا" تجمع بين معنى يحمل الغاية أو الوصول أو النهاية، ومعنى آخر يحمل معنى البدء والمفاجأة والاستئناف، وهذا يوحي بالانتهاء من رسم مشهد فني والمباشرة في رسم مشهد آخر، ساعده في ذلك اختيار الألفاظ التي توحي بتبدل الحركة، وتتابع البنية الدرامية فيها مثل كلمات: معمعان – الصيف - هب – نش - الماء - الرطب

– صوح – البقل – هيف يمانية – نآج – نكب، فالتركيب الصوتي لمثل هذه الألفاظ مع إيجاد البنية الدرامية تكشف عن الصراع بين النبات والريح، وكيف تشتد الحياة في جانب، فيقابلها الموت من جانب آخر، وهنا يعتمد إحسان عباس على قول "فريزر" في تعليل استجابة الإنسان لتتابع الفصول، وموت الأرض ثم إخصابها، وما بينها من دنيا الاكتمال والنمو ودنيا الفناء والزوال، ويضيف الأستاذ الباحث أن ذا الرمة عبر في البائية من خلال هذه المشاهد عن عالم البدائية القابع في اللاوعي الجماعي.

ويقودنا تفسير د. عباس إلى رمزية الحياة بعد الكون، فمثلاً الصبح وراء الليل، العين تحت الطحلب، الجدول بين النخيل، الصائد وراء الأشجار، فمن هذا الكون والضبابية ينسج خيط الحياة، الصبح يتنفس، النهر يندفع، الطبيعة تسعى، الحمر تصارع، فذو الرمة يصور صراع الأحياء، وينتصر للحياة على الموت.

أما كتاب" ذو الرّمة شاعر الحب والصحراء" للدكتور يوسف خليف (١٩٦٨)[٣٢]، الذي ينفي أن تكون هذه القصيدة قيلت بأصبهان[٣٣]، فقد اعتمد في كتابه كثيراً على البائية في فصول الكتاب المتنوعة، إذ استشهد بها في حوالي عشرين موضعاً، ويذكر أن الغزل وبعض مظاهر الطلل فيها ليستا مقدمة إلى غرض أساسي يسلم أحدهما إلى الآخر حتى تتداخلان في وحدة عاطفية، بل هو في كلا الموضوعين عاشق، وهو يتخذ من عاطفة الأمومة مؤشراً إلى الرقة والحساسية والايثار، وبخاصة في رسم مشهد النعامة والظليم في آخر البائية، وبالعناية في رسم المشاهد الداخلية النفسية في رسم مشهد صراع الثور[٣٤].

وينبه د. خليف إلى الاستعارة في البائية – مشيداً بجهود ضيف في الكشف عن استعارات جديدة – فيستخلص منها استعارتين فيهما نوع من الندرة والطرافة، إضافة إلى أنهما تنتميان إلى جمال إدراكي واحد، وذلك عندما يستعير للثور صورة أعرابي في شملة سوداء، يقول:

ضمَّ الظّلامُ على الوحشي شملتــهُ   وَرَائِحٌ من نَشَاصِ الدَّلوِ مُنْسَكِــبُ(٣٥)

وكيف أن فكر ذي الرمة وإبداعه قد نسجا شملة الظلام، كما نسجت أطراف الأحاديث التي تتجاذبها النساء، يقول:

صُمْتُ الخَلاخيلِ خَوْدٌ ليسَ يُعْجِبُهَا   نَسْجُ الأحاديثِ بين الحَيِّ والصَّخَبُ[٣٦]

وهناك كتاب "ذو الرمة شاعر الصحراء" للدكتور حسن عباس نصرالله (١٩٨٤)[٣٧] وقد تناول تحليل البائية بطريقة لا تختلف عن سابقيه د. ضيف وخليف وقد أفاد منهما، مبرزاً الجوانب النفسية وتحريك المشاهد.

يضاف إلى ذلك ما أفرده الدكتور خليل عودة في بحثه الموسوم بـ"الصورة الفنية في شعر ذي الرمة" ١٩٨٧[٣٨]. إذ تناول الصورة بأبعادها المختلفة وكان للبائية حضورها البارز في بحثه.

وتناولت البائية الدكتورة ثناء أنس الوجود في كتابها الموسوم بـ"تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي" (١٩٩٠)[٣٩]، وقد منحت الباحثة الثور الوحشي – في ضوء الدراسات النقدية الحديثة – أهمية كبرى في نظرته

للكون، وعلاقته بالأساطير القديمة، وربطها بالمفاهيم والاكتشافات الحديثة.

وتظهر دراستها في القراءة الأسطورية لمثول الثور وحركته وانتصاره، فربطت بين الثور الوحشي باعتباره رمزاً للمعبود السماوي القديم "القمر" مع تحوير صفات التقديس، وإصباغها على الثور في اللون، فهو عجل – أبيس – فيه سواد يتخلله بياض، بنسب معينة(٤٠).

ويأخذ هذا المشهد حيزاً لا بأس به في ضوء القراءات الحديثة مع الدلالات الأسطورية بين الثور في القصيدة الجاهلية، وما يضاف إليها مع تحوير في المشهد نفسه في القصيدة الأموية، فيتعرض الثور الجاهلي لدفعات من الأذى ممثلة في ليلة جُمادية، أو رَجبية تذوي عليه البَرَد والمطر، كما يتعرض لهجوم شرس من الصائد وكلابه، والثور في بائية ذي الرمة يتعرض لنفس العناصر المؤذية، مضافاً إليها أن هذه العوامل تأخذ شكل الشيطان أو العفريت، ولذا فالانتصار عليها بحاجة إلى رجم، فهي بفعلها ترتكب إثماً لا جرماً عادياً ، وتحتاج إلى عقوبة مقدسة، فالعقوبة لها لن تكون بقر بطون الكلاب، وإنما سيكون العقاب في السماء بالشهب والنيازك، وهنا يتبدل معنى الوضاءة القديم، حين ينتصر الثور فيغدو كوكباً، ويتحول إلى فعل إهالة وإحراق واستئصال، ممثلاً في كلمة الرجم، والقذف بالنار من السماء، ويبدو هذا من استقرار الأسلام في ضمير الشاعر، أو محاولة الانتصار به، والاستعانة بقواه المفارقة لقوة البشر، مثل محاربة الفساد في المجتمع(٤١).

ولم تسند الباحثة للحمار الوحشي أي دور ايجابي، وهذا ما يلاحظ في مشاهده في الشعر الجاهلي ومن بعده الأموي، إذ لم يسند إليه أي دور ايجابي يمكن أن يساعد في تغيير الواقع، وإنما كان دوره دائماً سلبياً ، فالحمر لم تواجه الصائد كالثور، بل على العكس هربت، ولم تعد لها كرامتها وكبرياؤها، ولم تبد حتى رغبتها في المواجهة أو التغيير، فالحمار هنا مجرد كائن متسلق على المجتمع، ومشهد الحمار والأتن في الشعر العربي بحاجة إلى دراسة جادة تبحث في أهدافها ومراميها.

ونرى إهمال الباحثة لمشهد الظليم والصلعاء، إلا فيما تنطوي عليه من معنى جزئي بسيط، يتعلق بمخاصمة الشاعر للمجتمع والحياة من حوله، بعيداً عن الصراعات القائمة في العصر الأموي(٤٢).

وتعتمد الدكتورة حسنة عبد السميع محمود في بحثها الذي اختارت له عنوان "شعر ذي الرمة تفسير فني أسطوري (١٩٩٢)(٤٣)، على تعدد التفسيرات والأدلة، مع الايحاءات والاسقاطات الرمزية على شعر ذي الرمة في هذا البحث، وقد استحوذت البائية على مساحة واسعة من البحث.

وكما ربطت الدكتورة ثناء الوجود بين الثور والقمر ودلالتهما الأسطورية، ربطت الباحثة هنا بين المرأة – مية – والظبية، تقول الباحثة: "إن موتيف - الاستمرارية والتكرار - البحث عن المحبوبة المفقودة من أشيع الأمثلة المعروفة للمهام الصعبة، كما أنه من أكثرها تشويقاً وسحراً"(٤٤)، وتتجاوز الباحثة الربط أو التشابه الحسي بين المرأة والغزالة إلى أصل ذلك التشابه في الميثولوجيا في الأساطير والديانات القديمة، ففيها تعتبر الغزالة من حيوانات الشمس، فالعرب أطلقت على الشمس اسم الغزالة، وأحاطتها بنوع من السحر والجلال والرهبة والجمال، ومن هنا

انطلقت الباحثة في تفسير قول ذي الرمة في محبوبته مية:

بَرّاقةُ الجيْدِ واللبّـــاتِ واضحَـــةٌ كأنَّهَا ظَبْيَةٌ أفــضَى بهـا لَبَــبُ

بَيْـنَ النّهارِ وبينَ الليـْــلِ من عَقدٍ على جوانبِه الأسْبَاطُ والهَدَبُ(٤٥)

فهذه الظبية – ميّة - قد تجاوزت جميع البشر، وكأنها ليست من جنس هؤلاء البشر، فلم يشبهها عرب ولا عجم على وجه الأرض، وكأنها تنتمي إلى جنس آخر "أرقى" وهو الظبية(٤٦).

وكشفت الباحثة هنا عن روابط التواصل، ووحدة النسج الفني في القصيدة منذ بدايتها مع رحلة الناقة مروراً بالمشاهد الثلاث، فالمشاهد الدرامية الثلاث هي نوع من الهواجس التي تدور في عقل الناقة وضميرها، باعتبارها رفيقة الشاعر وهاديته، وقوته المساعدة، فمن رحم تلك الصورة الأم – الناقة - تولدت مجموعة من الصور والمشاهد التي أغنت المشاهد بالتفاصيل الجزئية، وأكسبتها نوعاً من الكثافة(٤٧)، ولا أرى غرابة في ذلك؛ فقد عرفت الميثولوجيا والديانات والأدب البطولي رموز العبور، الذي غالباً يأتي على شكل محنة تجمع بين الموت والميلاد الجديد؛ لأجل تحقيق الخلاص الفردي، أو للتعبير عن كفاح الأمة؛ للوصول إلى هدف سام، ويمكن تطبيق ذلك على بعض المحن التي واجهت الأفراد لخلاص أممهم، مثل، "إبراهيم والنار" و "يونس والحوت" و" يوسف والبئر", "نوح والطوفان".

وتعتبر الباحثة أن الرابط بين المشاهد الثلاثة فيها تنويع على طقس العبور الذي تخوضه الناقة بحثاً عن تحقيق المصير، ويخوضه حيوان الصحراء في هذه المشاهد، كما يمثل الصائد الوجه الظلي له(٤٨)، ثم تمضي الدكتورة حسنة في دراستها للبائية التي أسستها منذ البداية بالربط القوي بين رحلة الناقة وإطارها، وما تولد عنها من مشاهد.

وقد أفادت الباحثة من علم التنجيم، وأسقطت كثيراً منه عليها، وبخاصة فيما يتعلق بالعلاقات الكونية، فعلى الأرض معركة بين الثور والكلاب، وفي الجو معركة بين الصقر والحبارى، وهذا يقابله مطاردة فلكية، ترتفع بالصراع إلى مستوى من حركات الكون.

فحركة القبة السماوية الدائرة مع تغير الفصول من الربيع إلى الصيف تهيِّيء لمجموعة الكلب أو - الدب الأكبر - إقداماً تتراجع أمامه مجموعة الثور، فاشتداد الحرارة وتقدم الصيف، يؤدي إلى بلوغ درجة الحرارة ذروتها، ويظهر نجم الشعري أمام الدب الأكبر، ثم تتراجع مجموعة الثور التي تتضمن الثريا نجم الخصوبة والثروة، وهنا يتقابل رمز الخصوبة أمام كلاب الجفاف السماوية رمز الجدب والهلاك، ترسمه الباحثة في إطار رمزي يمثل الصراع بين الخصوبة والجفاف، وبالتالي تنتصر الحمر الوحشية رمز الخصوبة والتجدد والبعث أمام وحشية الجحيم الصحراوي(٤٩).

وأرى أن الباحثة بالغت في تطبيق المنهج الأسطوري الحديث في نقد الشعر القديم، إضافة إلى ما حملته من إيحاءات وإسقاطات رمزية ربطته بفضاءات النص، ما لم يحتمله النص القديم، صحيح إن قدماء المصريين قدسوا النور في أبيس، كما اتخذت ربة الخصوبة شكل البقرة ممثلة في حتحور، وكذلك قدس عرب جنوب جزيرة العرب

القدماء القمر ورمزوا له بالثور، وقدسته أمم الهند وفارس، ونقرأ في الأساطير الهندية القديمة أن نهر الجانغ ينبع من رأس الثور إلاله شيفا، إضافة إلى كثير من القضايا الأسطورية التي يمكن ربطها بين قول الشاعر ومثل هذه القضايا الأسطورية، إلا إننا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار بساطة الحياة، وعدم تعقيدها في ذلك العصر، إذ لا يمكن أن ننفي كل ما له علاقة بالأساطير، وحدود النسيج المعقول بينها، وكذلك لا يمكن أن نحمل مثل هذا الشعر أكثر مما يحتمل، وبخاصة في عصر ينسب إلى عصر ذي الرمة، بحيث نحيل القصيدة إلى قضايا أشبه بالفلسفة الحديثة، وما تؤدي إليه من طقوس وطلاسم يبعدنا عن الغرض المرجو، فالأمر لا يحتاج إلى هذا التعقيد في هذه المشاهد وتكرارها في الشعر العربي، وبخاصة أن تفسيراتهم غير مقنعة ولا تستند إلى دليل(٥٠).

وهنا أرى أن ما رواه الأصفهاني عن حماد، أنه كان يزيد فيها منذ قالها حتى توفي(٥١)، فيه نوع من المعاناة والارتقاء في الزمان والمكان، فالارتقاء والعلو ارتبط منذ القدم بعلاقة روحية، قد توصِل إلى طريق الخلاص، فالعلو يرتبط عند اليهود بمكان تلقي موسى الوحي، وكذلك لا يتم الحج إلا بالصعود إلى جبل عرفات، وكأن الشاعر يأخذ نفسه رغما، ويحملها ما لا تطيق؛ ليصل بذلك إلى الخلاص المرجو، والهدف المنشود.

فهذه القصيدة لا تأتي في مقدمة وغرض على نحو ما في القصيدة التقليدية من أن المقدمة هي وسيلة للتدرج في الدخول للموضوع الأساسي - وإن تحقق ذلك فنيا - إذ لا تلاحظ تفاوتا في الصياغة ولا اختلافا في الشعور ولا اضطرابا في الأفكار، بل نجدها متدفقة في سياق واحد، محكومة بعاطفة واحدة، جاءت في نسيج شعري من نوع خاص تُوِّج في مغزى فلسفي جاء في المضمون الناتج من تعاقب اللوحات، وإبراز وحدة الرؤية بين هذه اللوحات، فكانت بمثابة التوثيق للعلاقة العضوية والدلالة الواحدة للتشكيل الفني والأطار الفلسفي لها.

الهوامش

(١) ديوان ذي الرّمة، دراسة وتحقيق، عبد القدوس أبو صالح، ط مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، (١٩٩٣): ج٢/ص١٣٣٢.

(٢) مقدمة الديوان، دراسة وتحقيق عبد القدوس أبو صالح، ط٣، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص١٥.

(٣) الأغاني، الأصفهاني، تحقيق الغرباوي، ط بيروت، ج١٨/ص٢٢.

(٤) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، د.ت د.ط

(٥) الأغاني، الأصفهاني، تحقيق الغرباوي، ط بيروت: ج١٨/ص٣٥.

(٦) مقدمة الديوان، ط مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣: ج١/ص١٧.

(٧) الأغاني، الأصفهاني: ج١٨/ص٢٣.

(٨) ينظر جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي - القسم الخاص بالملحمات.

(٩) الديوان: ج١/ص٧٦.

(١٠) ينظر الديوان: ج١/ص٢٠ – ٢٤.

(١١) الديوان: ج٣/ص١٤١١.

(١٢) هو أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأسدي، من أئمة اللغة والأدب. روى عن أبي حاتم السجستاني، توفي سنة ٣٢١هـ.

(١٣) يريد البائية الكبرى، وهي التي أدرسها .

(١٤) الديوان ج٣/ ص١٦٦٥

(١٥) العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط دار الجيل، بيروت، (١٩٧٢) ج١/ص٢٢٢.

(١٦) الموشح: ص ٧١ - ٧٢.

(١٧) العمدة: ص٢٢٢ - ٢٢٣.

(١٨) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ط٥، دار إحياء العلوم، بيروت، ص ٣٦١-٣٦٢

(١٩) الموشح: ص ٢٧٨.

(٢٠) ينظر الديوان: ج١/ص٥٥٩،٣٧١،١٦٦،ج٢/ص١٠١١،

(٢١) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ط دار المعارف، مصر، (١٩٦٣)، ص ٩٣.

(٢٢) الأغاني، الأصفهاني: ج١٨/ص٢٣.

(٢٣) شرح ديوان ذي الرمة، ط كمبردج، (١٩١٩م).

(٢٤) الديوان الذي اعتمدت عليه في دراسة البائية، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، ط٣، مؤسسة الرسالة، بيروت، (١٩٩٣).

(٢٥) شرح بائية ذي الرمة للصنوبري، تحقيق محمد حلاوى، ط مؤسسة الرسالة، بيروت، (١٩٨٥).

(٢٦) الأغاني، الأصفهاني: ج١٨/ ص١٠ وينظر في هذه الظاهرة الأبيات: ١،٨، ١١، ٢٣،٢٩، ١٢٦،١٢٤،١٠٤،٨٤،٧٥،٧٤،٧٢،٦١،٤٧،٤٦،٤٥،٣٥،٣١.

(٢٧) الديوان: الأبيات رقم: ٦٢، ١٠٢ من البائية.

(٢٨) الديوان، الأبيات رقم٣٤، ٣٥ من البائية.

(٢٩) التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ط دار المعارف، مصر، ص٢٥٤ - ٢٥٥.

(٣٠) فن الشعر، إحسان عباس، ط دار الثقافة، بيروت، الاقتباسات من الصفحات ٢٠٥-٢٢٥.

(٣١) الديوان: ج١/ص٥٣-٥٤.

(٣٢) ذو الرّمة شاعر الحب والصحراء، يوسف خليف، ط دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، (تاريخ كتابة المقدمة ١٩٦٨).

(٣٣) السابق: ص٧٥.

(٣٤) السابق: ص٢٧١،٢٧٩.

(٣٥) الديوان ج١/ ص٨٠

(٣٦) ذو الرّمة شاعر الحب والصحراء، يوسف خليف، ط دار المعارف، مصر، (١٩٧٠)، ص ٢١٦، والبيت ج١/ص٣٥

الهامش.

(٣٧) ذو الرمة شاعر الصحراء، حسن عباس نصر الله، ط (١٩٨٤).

(٣٨) الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، خليل عودة، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة القاهرة، (١٩٨٧).

(٣٩) تجليات الطبيعة والحيوان، في الشعر الأموي، ثناء أنس الوجود.ط، مكتبة دار الشباب، القاهرة، (١٩٩٠).

(٤٠) السابق، ١١٣،١١٤

(٤١) السابق: ص١١٦.

(٤٢) السابق: ص١٨٢ وما حولها.

(٤٣) شعر ذي الرّمة: تفسير فني أسطوري، حسنة عبد السميع محمود، رسالة دكتوراة، مخطوطة، جامعة عين شمس، (١٩٩٢).

(٤٤) السابق: ص٣٨.

(٤٥) الديوان: ج١، ص٢٦ -٢٧.

(٤٦) شعر ذي الرمة، تفسير فني أسطوري، حسنة عبد السميع محمود: ص ١٢١، ١٢٢، ١٢٤.

(٤٧) السابق: ص٢٢٢.

(٤٨) السابق: ص٢٢٢.

(٤٩) السابق: ص ٢٢٤.

(٥٠) الصورة الفنية في شعر ذي الرّمة، خليل عودة، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة القاهرة، (١٩٨٧): ص٢٤٣-٢٤٤.

(٥١) الأغاني، الأصفهاني: ج١٨/ص٢٣.

المصادر والمراجع

١) الأصفهاني، "الأغاني"، تحقيق الغرباوي، **ط ج١٨**، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، (د. ت).

٢) إحسان، عباس، "فن الشعر" ط دار الثقافة، بيروت.

٣) ثناء، أنس الوجود، "تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي"، مكتبة دار الشباب، القاهرة، (١٩٩٠).

٤) حسنة، عبد السميع محمود، "شعر ذي الرّمة: تفسير فني أسطوري"، رسالة دكتوراة، مخطوطة، جامعة عين شمس، (١٩٩٢).

٥) حسن، عباس نصر الله، "ذو الرمة شاعر الصحراء"، بيروت (١٩٨٤).

٦) خليل، عودة، "الصورة الفنية في شعر ذي الرّمة"، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة القاهرة، (١٩٨٧).

٧) ابن رشيق، القيرواني "العمدة"، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (١٩٧٢).

٨) شوقي، ضيف "التطور والتجديد في الشعر الأموي"، **ط ٦**، دار المعارف، مصر، (١٩٧٧).
٩) عبد القدوس، أبو صالح، "ديوان ذي الرّمة"، **ط٣**، دراسة وتحقيق، مؤسسة الرسالة، بيروت، (١٩٩٣).
١٠) عز الدين، إسماعيل، "التفسير النفسي للأدب"، دار المعارف، مصر (١٩٦٣).
١١) ابن قتيبة، "الشعر والشعراء"، **ط٥**، دار إحياء العلوم، بيروت، (د. ت).
١٢) محمد، حلاوى، "شرح بائية ذي الرمة للصنوبري"، مؤسسة الرسالة، بيروت، (١٩٨٥).
١٣) المرزباني، "الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء"، د.ط، (د.ت).
١٤) يوسف، خليف، "ذو الرّمة شاعر الحب والصحراء"، دار المعارف، مصر، (١٩٧٠).